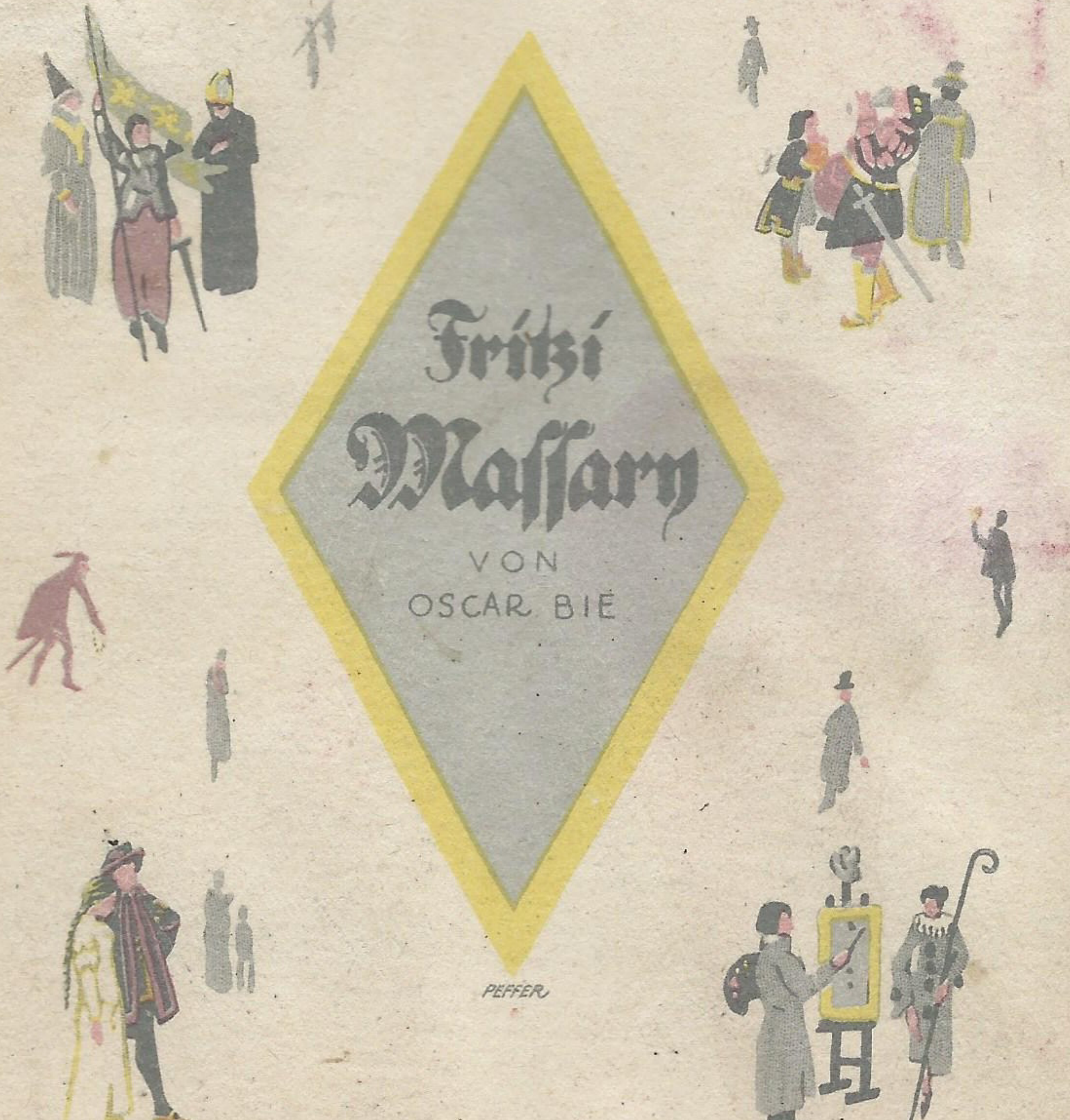
DER SCHAUSPIELER



Fritzi Massary

VON

OSCAR BIE

ERICH REISS VERLAG BERLIN

Der Schauspieler

Eine Monographiensammlung

Herausgegeben von

Herbert Ihering

7.

Fritzi Massary

von

Oscar Bie

Erich Reiß Verlag / Berlin

Fritzi Massary

Von

Oscar Bie

Mit zehn Bildern

Erich Reiß Verlag / Berlin

Druck von Gerhard Stalling, Oldenburg i. O.

Fritzi Massary

Tagebuch eines jungen Mannes

Ich konzentriere mich auf die Soubrette. Ich weiß nicht, wie ich darauf komme. Man verzeihe, ich bin ein junger Mann. Ich schreibe hier mein Tagebuch über die Soubrette, obwohl ich eigentlich hundert andere Dinge zu tun habe.

Aber die Soubrette läßt mich nicht los. Komische Idee. Während ich so schreibe, sitzt sie vor mir auf einem Geländer, schaukelt mit den Beinen in den grauseidenen Strümpfen und lächelt einem Jüngling zu, der neben ihr steht. Sie blitzt mit den Augen und sagt immerfort „hm, hm" in einem Tone, der von Verständnisinnigkeit glüht. Sie meint: ich weiß schon, was du willst, und wenn der Augenblick gekommen ist, werden wir sehen. Dann singt sie irgendein Couplet.

Ich könnte auch über die grauseidenen Strümpfe schreiben. Es ist mir ganz gleich. Es gibt Beine, die an der Fessel ganz schmal sind und dann in einer zarten Wölbung über die Wade hinaufsteigen, ohne irgendwie voll oder stark zu werden. Man sieht noch die reizende Einbiegung unterm Knie, und das Kunstwerk ist vollendet. Knabenhaft schlank,

gradlinig. Alles andere ist von Übel. Nuancen gibt es tausende. Aber es ist sehr wichtig, die Stelle zu finden, wo der Rock abschließt. Mit andern Worten: die Stelle zu finden, wo die Wirklichkeit genug hat und die Phantasie weiterarbeiten muß. Genau wie in der übrigen Kunst. Ich könnte mich tagelang damit beschäftigen, diese Proportionen zu studieren und zu korrigieren. Man verzeihe, ich bin ein junger Mann und ein Künstler. Weiße Strümpfe machen zu dick, außer wenn sie sich mit sehr zarter Fleischfarbe mischen. Schwarze machen schlank, aber sind neutral. Ich ziehe die ganz dünnen grauseidenen vor. Die Mode eröffnet jetzt himmlische Ausblicke in dies diffizile Königreich. Schon schließt sich wieder oben der Kragen. Bald wird der Rock wieder länger werden. Um Gottes willen, wenn wir zu der schrecklichen Tracht zurückkehren, in der Degas seine Soubretten aus den Ambassadeurs noch darstellen mußte.

Ich liebe den Leichtsinn.

Ich könnte auch über die Stimme schreiben. Die Soubrette hat eine sinnliche Stimme. Ihr Ton hat etwas Flaches, Nacktes. Sie bietet ihn dar ohne Erfahrung der Technik, ohne Umhüllung der Kunst. Er entfernt sich von dem Worte nur so weit, daß er seine Pointe nie verliert. Er streut



Verlag Mörlins Phot Schenker

Fritzi Massary



Italienerin (Erste Rolle)

die Musik nur als Zucker auf das Wort. Er leiht von der Musik nur das Tempo, es noch eindringlicher zu machen. Vielleicht hat er sogar etwas Ordinäres. So ein bißchen habe ich es ganz gern, wenn es als Verlockung durchschimmert, wenn es in das Laster gewisser tiefer Töne hinuntersinkt, die mich an wer weiß was erinnern. Woran erinnern sie? Ich weiß von den Lüsten der Menschen. Wir alle wissen es, wir sagen es nicht, wir musizieren hier ein bißchen, ihr versteht es schon. Alles ist Andeutung. Alles ist Zweideutigkeit. Wenn ich etwas sage, meine ich das andere. Wenn ich es singe, was meine ich dann? Den Duft, die Musik, das Parfüm. Musik baut Assoziationen.

Ich male mir so etwas aus. Ich brauche so etwas, als Ablenkung, als phantastische Liebe, als Orgie meines Verstandes. Ich schreibe das so hin und versuche mir das Bild zu zeichnen. Irgend etwas Süßes, Schmeichelndes klingt um mich. Ich möchte weiche Kleider fassen. Vielleicht lache ich einmal über mich selbst. Aber ich muß das austoben. Ich bin noch lange nicht fertig damit. Ich gehe oft in die Operette und zünde mir jeden Abend ein neues Licht des Leichtsinns an. Ich glaube, ich bin ganz verdorben.

* * *

Ich bin im Seebade und habe die Massary kennen gelernt.

Ich dachte mir das alles anders. Ich dachte Flügel, Sonne, Lächeln, Leichtsinn, Sünde, Liebe.

Ich sah sie in ihrer Kute liegen. Sie hatte einen violetten Bademantel und einen roten aufgespannten Sonnenschirm. Sandalen. Buntes Kopftuch. Sie schützt ihren Teint, dachte ich.

Sie ging in die Badehütte und kam in einem reizenden Vormittagskostüm heraus.

Sehr phantasievoll, aber durchaus ernst und gemessen. Ohne eine Spur von Koketterie. Ich sah ihrem Gang lange nach. Ein tänzerisches Wiegen voller Grazie. Doch mehr erzogen, als bewußt. Und in jeder Bewegung eine Duldsamkeit, Freundlichkeit, Kameradschaftlichkeit, die alles andere eher verriet, als was ich dummer Mensch erwartete. Ich streifte ihren Blick. Es flog etwas von Güte heraus.

Ich wurde ihr vorgestellt. Und war verlegen.

Ich dachte: welche Herrschaft in Kostüm, Haltung, Gebärde. Welche Sicherheit in der mondänen Disposition,

welche Überlegenheit des künstlerischen Gewissens, welche Reinheit zwischen Einsamkeit und Gesellschaft. Geschlossene Kultur, und ich ein Faselhans.

Sie fragte mich. Ich stotterte etwas von meiner Soubrette.

Soubrette? Ich versuchte ihr, wie ein angehender Professor, zu erklären, welches mein Ideal der Soubrette sei, Verhältnis zum zweiten Sopran in der Oper, Entwicklung der Zerline zur Adele, Klassifikation des Tragischen und des Grotesken – und dabei hatte ich, das weiß ich, etwas ganz anderes im Sinn, erotische Kindereien, Philosophien des Leichtsinnes, Schule des Lasters. Ich verfing mich. Ich wollte beichten und dozierte. Ich wollte übermütig in die Praxis springen und verhüllte mich in die Theorie. Mit einem Wort: ich wollte ihr die Kur machen und blamierte mich.

Wie verstand sie das alles!

Wir saßen auf der Düne, und sie lenkte mich.

Wir sprachen von Soubretten, und sie öffnete Menschlichkeiten.

Ich empfand etwas Merkwürdiges. Meine junge Torheit floß dahin. An ihr, von der ich geglaubt hatte, daß sie sie

verkörpern würde. Und doch da drüben stand ihre Kunst, wie etwas Fernes, Unerreichbares. Das Gespräch führte uns niemals dahin. Das Unerklärliche wurde nicht erklärt. Ich ahnte auch hier etwas von dem göttlichen Funken. Plötzlich in irgendeinem Menschen erwacht er. Man spricht von der Arbeit. Man spricht nicht vom Genie. Dies ist irgendwie da und erhält sich in der Arbeit. Mein leichtsinniges Gebilde zerstob mit dem Winde über die Wellen. Ich sah eine Frau vor mir, die hätte Schauspielerin sein können, Sängerin, Pianistin, Dichterin, vor allem Malerin, ich weiß nicht was. Sie war Bühnenkünstlerin. Aber in einer so besonderen Art, daß man die einzelne Kunst an dem Zucken ihrer Lippen nicht hätte erkennen können. Was war von meiner lieben Soubrette geblieben? Ich erkannte eine Elementarkraft. Ihr angewandtes Gebiet war die Operette.

Ich stellte mich neu ein. Ich sprach nun öfters mit ihr. Heute hatte sie ein Kimono an. Mit jedem Kostüm schien sie mir eine andere. Vielleicht fiel ich ihr lästig mit meinem ewigen Fragen und Grübeln.

Unendliche Wandlungen und Verwandlungen ihres Körpers und Kleides, ihrer Sprache und Geste, zwischen Meer und Sand. Aber in allem die Ruhe ihrer Person.

Damals dachte ich nach über das Verhältnis vom Leben zur Kunst. Ich war geheilt, belehrt und nun doch in einem neuen Labyrinth. Ich hatte als Zuschauer in der Loge gesessen, und die Operettendiva hatte mir von drüben Späße vorgemacht, die meinen Leichtsinn befriedigten oder vielleicht erst auftrieben, ich weiß nicht mehr. Jetzt war ich nicht einmal auf die Bühne gegangen. Ich war mit der Künstlerin draußen zusammengetroffen am Meer, wo die Freiheit ist, des Körpers und der Seele. Ich muß niederschreiben, was Leben und Kunst sich zu sagen haben. Dies war hier der besondere Fall. Ich will erst nachdenken. Es ist eine sehr verwickelte Geschichte. Die Erscheinung in der Dünenkute war von einer geradezu mythologischen Bedeutung.

* * *

Es ist so sonderbar, daß das derselbe Mensch ist, im Leben und auf der Bühne. Die Bühne ist eine ungeheure Entdeckung, um gewisse Eigenschaften zu lösen, die sonst im Leben vielleicht überhaupt nicht zur Blüte gelangt wären. Ich glaube, daß das Schauspielen eine Grundeigenschaft des Menschen ist. Oder besser gesagt, eine der künstlerischen Grundeigenschaften. Jetzt vergleiche ich immerfort Leben und Bühne und komme gar nicht zu Ende mit den Beziehungen zwischen ihnen. Ich kann von der Massary auf der Bühne nichts in ihrem Leben entdecken. Und von ihrem Leben nichts auf der Bühne. Denn wie sie da mit mir spricht, begreift man nicht, daß gerade sie die Operette zu einem so vollendeten Kunstwerk macht. Und wiederum was sie spricht, vom Ernst, vom Studium, von der Arbeit, das hat sie ja auf der Bühne vollkommen überwunden. Ich denke mir so: der Bühnentrieb, der in ihr liegt, arbeitet aus irgendeinem geheimnisvollen Winkel ihres Wesens heraus, das viel reicher ist, als das, was wir von ihr sehen. Jetzt speist ihr Wesen ihre Kunst in dunklen arbeitsvollen Kanälen, die sie selbst kaum kontrolliert, und je vielfältiger es sich umsetzt, desto breiter

wächst ihr Bezirk. Gott, wie habe ich mich gewandelt. Einst fühlte ich mich als Kavalier der Soubrette, jetzt als ihr Philosoph. Ich ahnte nicht, daß ich grade bei ihr den Wechselstrom zwischen Leben und Kunst so eifrig studieren sollte.

Ja, das ist ein wundervolles Thema. Ich lasse jetzt alle ähnlichen Beispiele bei mir vorbeiziehen. Da ist ein Sänger, der in puncto Intelligenz überhaupt keine Rolle spielt, aber die Rolle auf der Bühne mit einem Geschmack und einer Kultur durchführt, deren Ursprung einfach mystisch ist. Die Kunst färbt auf sein Leben nur als Beruf ab. Er reist gleichsam auf seine Arien und hat weiter keinen anderen Gedanken, als ob sein Kehlkopf gesund ist und wieviel Geld er damit verdient.

Da ist ein anderer Sänger, dessen Stimme ebenso gottbegnadet, wie nervös ist. Als Mensch ist er voller Gerechtigkeit, als Künstler hervorragend musikalisch. Die Gerechtigkeit setzt sich in eine innere Struktur von Wille und Fleiß um, die ihn zum sorgfältigsten Arbeiter in seinem Fache macht. Der musikalische Sinn läßt ihn die Innerlichkeit seiner Kunst so verstehen, daß er sie trotz seines Ruhmes niemals virtuos anfaßt.

Eine andere Sängerin scheint im Leben fast spießig zu sein. Ihre Abenteuer ändern nichts an ihrem Wesen. Man könnte sie eher für eine Erzieherin halten, als für eine Künstlerin. Aber in ihr blüht eine Stimme, so Süßigkeit und Frühling, daß ihr Körper nur das Medium scheint, uns die Schönheit einer überirdischen Welt zu vermitteln.

Eine andere Sängerin offenbart als ihren Charakter in Leben und Kunst gleichmäßig eine ungeheure Intensität der Erfassung des Augenblickes. Von dieser Quelle wird ihr Gesang, ihr Spiel, ihre gesamte Lebensenergie genährt, so daß man meinen könnte, daß zwischen ihrer Funktion in der Gesellschaft und auf der Bühne kein Unterschied besteht. Aber es gibt niemanden, der im Leben weniger Schauspieler wäre, als sie mit ihrer immer bereiten und offenen Herzlichkeit, und der auf der Bühne schärfer die Gestalten in eine absolut unprivate Öffentlichkeit stellt.

Immer wieder ist es anders. Ich denke an Schauspieler, deren romanisches Pathos im Leben sich in einer unbeschränkten Begeisterungsfähigkeit für alles Neue widerspiegelt. Ein anderer, der auf der Bühne präziseste Konturen eines Charakters zeichnet, ist im Leben scheu und schüchtern. In irgendeinem Stück kommt die erotische Be-



Verlag Mörlins Phot. Karl Schenker

Die Kaiserin



Verlag Mörlins | Phot. Karl Schenker

Die Kaiserin

gabung einer Schauspielerin plötzlich zutage, die im Leben strikte Zurückhaltung zeigt. Jeder Fall, an den ich denke, stellt das Verhältnis von Kunst zu Leben unter einen anderen Schlüssel. Wie reich und wandelbar ist diese Welt. Es ist die eine Aufgabe, Künstler auf der Bühne zu studieren, die andere, Menschen im Leben zu beobachten. Wo beides zusammentrifft, ist die komplizierteste Erscheinung gegeben, die uns auf dieser Erde begegnet. Schon beim Musiker, Maler und Dichter ist das Studium dieses Verhältnisses oft aufregend. Auf der Bühne aber kommt dazu, daß diese Leute scheinbar auch in einem Leben spielen und doch in einem anderen, wie dem diesseitigen. Da sind die Reflexe sehr verwickelt und noch verwickelter die Reflexe dieser Reflexe.

Aber nun habe ich bald genug vom Dozieren und doch schadet es nichts, daß ich das einmal hingeschrieben habe. Irgendwo fällt es einem zuerst auf. Was ich früher für das Leben der Soubrette gehalten habe, hat sich vor meinen Augen in eine Art Gegenteil verwandelt. Jetzt suche ich die Brücke zu finden. Ich glaube, im Ernste werde ich sie nie finden. Denn es bleibt ein Phantasierest in all diesen Dingen, der nicht zu erklären ist. Es bleibt irgendeine unheimliche Kraft, die aus dieser ganz bestimmten Bühnenbegabung sich

entfaltet. Klima, Einflüsse, Arbeit wirken dort, wie sie im Leben wirken. Aber das eine sehe ich, wenn diese Extreme sehr distanziert sind und zugleich sehr geladen, so spielt ein Farbenmeer herüber und hinüber, dessen Horizont man kaum noch wahrnimmt.

* * *

Man ist neugierig und will so allerlei wissen. Schließlich ist das Leben nicht bloß dies Herumgehen zwischen den Dünen und eine Unterhaltung zwischen zwei Wellen, sondern es hat sich doch irgendwie aufgebaut. Man fragt, was früher so gewesen ist und wie das alles so kam. Wenn ich sie frage, wird sie mir sicherlich einiges sagen und einiges nicht sagen. Es ist auch ganz gut, wenn sie nicht alles sagt. Denn es muß ein gewisser Dämmer bleiben über so einem Leben, das plötzlich in Glanz und Wonne strahlt. Man muß denken, sie kommt aus einem Märchenland, mit Geheimnissen ihrer Kunst geschmückt, und sie ist durch die tiefen Furchen des Lebens gewandelt. Sie weiß alles und hat alles erlebt, sonst könnte sie es nicht so wiedergeben. Tiefe Einblicke hat sie gewonnen. Seelen gelenkt. Schicksale in der Hand gehalten. Und sieben Schleier darüber gezogen. Sie tanzt im Leben nicht vor mir und braucht die sieben Schleier nicht zu lüften. Ich bin nicht ihr Herodes. Ich bin nur ihr Narraboth. Aber ich sterbe nicht daran. Denn auf der Bühne gibt es nur die Tat.

Was sie erzählt, ist das Typische. Das habe ich mir gleich gedacht. Es ist weder für ein Kino geeignet noch für eine große Biographie. Nicht wahr, sie kommt aus jener östlichen Gegend, die ein süßer Born ist für alle betuliche Schauspielerei und Musik. Sie reicht von Ungarn bis nach Rußland. Es ist der Typ der Frau, deren Sinnlichkeit unter brünetter Decke zu schlummern scheint, um bei guter Gelegenheit ihr Feuer zu zünden. Künstlerische Begabung ruht von Natur aus in ihr, wie in einer Kapsel, die auf ihren gütigen Öffner wartet. Es gibt keine, die nicht voller Musik wäre, oder der die Bühne nicht in den Gliedern steckte. Sie wimmeln dort in Massen umher. Die Woge wirft sie nach Westen. Plötzlich taucht die Venus der Kunst aus dem Schaum empor und lächelt im Strahl der Sonne einer anderen fertigen raffinierten Kultur.

Mit sechzehn Jahren ist sie das erstemal auf einer Bühne. In Moskau. Es hätte auch in Budapest sein können. Sie spielt kaum, sie hört mehr zu. Das erste entscheidende Fiasko hat sie in Hamburg. Es wurde „Mein Leopold" gegeben. Die Kritik sagt von ihr, sie hätte kein Temperament, und Couplets könnte sie überhaupt nicht singen. Den ersten Erfolg wider Willen hat sie in Wien. Sie singt

irgend so ein Liedel, es heißt: „ich hab mal ein Räuschel gehabt". Man dachte nicht, daß das irgendeine Angelegenheit sei. Aber sie singt das Lied, und von diesem Abend an wird es Volkslied. Sie kommt nach Berlin, zuerst ans Nollendorftheater, aber sie kann sich über eine wohlwollende Kritik zunächst nicht gerade beklagen. Es soll nur einen Kritiker gegeben haben, Oscar Bie, der gleich von Anfang an bei ihr Feuer fing. Er ist ihr dann nicht von den Fersen gewichen. Er folgte ihr ins Metropoltheater und ins Berliner Theater und verfaßte wahre Hymnen auf sie. Nicht alle folgten ihm gleich darin. Aber wenn ich heute seine Worte lese, finde ich, daß er recht impressionabel die Eigentümlichkeit dieses Bühnengenies erkannt hat, von dem er behauptet, daß es vielleicht die größte Theaterbegabung in Berlin sei. Längst haben ihm die anderen recht gegeben. Und was ich hier schreibe, steht sicherlich unter dem Einfluß seiner Anschauung.

* * *

Ich bin ihr nach Berlin gefolgt. Ich mußte sehen, wie sie arbeitet. Es ist ein neues Stück im Gange, in dem sie die Hauptrolle spielt. Ich war auf einigen Proben. Es war so, wie ich mir dachte. In dem Augenblick, wo sie die Bühne betritt, wird sie ein anderer Mensch. Plötzlich fährt eine Lust zu spielen durch ihren Körper, und sie lebt ihrer Aufgabe wie vor einem unsichtbaren Publikum. Ganz gleich, was sie zu gestalten hat, Dialog, Lied, Couplet, es überkommt sie wie eine innere Vision. Nicht auf einmal. Zu Hause kann sie wenig machen. Sie wartet den Einfall auf der Bühne ab. Es kam vor, daß ihr nichts einfiel und daß man die Probe fallen ließ. Aber plötzlich, fast unerwartet hat sie es. Plötzlich ist es voller Gestalt und fast bis ins Kleinste durchgearbeitet, in jener minutiösen Belebung, die ihr eigen ist. Es ändert sich kaum noch bis zur Aufführung. Nur ein paar kleine Retuschen sind nötig. Wenn man mit ihr darüber spricht, bewundert man die Überlegenheit des Geistes, mit der sie das Lied, das Ensemble, die Situation beherrscht.

* * *

Ich war auch mit bei ihrer Schneiderin. Interessant zu beobachten, wie sie mit Fräulein Schulz ein neues Kostüm erfindet. Sie träumt sich in ihre Rolle hinein und sieht sich in dem Kostüm, das zwischen den Forderungen des Stückes und ihrer Persönlichkeit die kultivierte Mitte findet. Die Linien der augenblicklichen Mode hält sie fest, aber innerhalb dieser Grenzen läßt sie die Phantasie frei sich ergehen. Stunden und Stunden wird beraten und probiert. Stoff, Farbe, Schnitt werden zum Instrument ihres künstlerischen Ausdrucks. Nicht anders, als Stimme und Text. Sie ist in diesem Punkte ganz Rasse.

* * *

Wie sie an ihrer Stimme arbeitet! Es ist nicht der gewöhnliche Singsang der Operettendiva. Sie versucht ernsthaft das Höhenmaß der ihr bestimmten Technik zu erreichen. Das Organ ist voller Klang und Schmelz und verliert sich nie in der Banalität einer Operettenwirkung. Man merkt geradezu die Sorgfalt, die Vorsicht, das Gewissen. Man merkt, daß sie dies wichtige Kunstmittel so wenig aus der Hand läßt, wie irgendeines unter den vielfältigen, die ihr im bunten Rausch ihrer Kunst zur Verfügung stehen. Unter den Mitteln ist es das königlichste. Es gibt ihrer Leistung den Glanz großer, in diesem Fache seltener Kunst. Wie streng hat sie bei Mantler studiert. Wie beobachtet sie Gefahren. Wenn sie glaubt, daß die Stimme unter der Wirkung des pointierten Wortes verflacht oder vertönt, geht sie sofort zu einem Gesangsmeister, der sie reguliert. Das Gleichgewicht ihrer Künste hält sie stets in einem sauberen Stande. Bei aller Anspannung ist dieser fortwährende Ausgleich das wahre Zeichen ihrer ernsten Einsicht, ihrer vollendeten Zucht in der Konstruktion ihres vielsaitigen Instrumentes.

* * *



Verlag Mörlins Phot. Karl Schenker

Die Großherzogin von Gerolstein



Phot. Eberth

Die Rose von Stambul

Es gibt Kunst, die ganz aus den Eingeweiden kommt, und solche, die vom Verstande mit Überlegung geschaffen wird. Man kann sich bei ihr nicht für einen von beiden Fällen entscheiden. Denn sie ist weder eine Gestalterin, die nur so aus Temperament, aus der Hitze des Lebens, aus der Gnade des Zufalls, aus der Blüte der eingeborenen Phantasie schöpft, noch ist sie eine Intellektualität, die nur aus Klugheit und Berechnung, aus Routine der Wirkung, aus Oberflächengefühl, im besten Falle aus einem Impressionismus des Verstandes ihre Gebilde formt. Vielleicht ist dies das Unerhörteste an ihrer Begabung, daß sie beides in sich auf eine ganz besondere Art vereinigt. Ich möchte sagen, die Phantasie befruchtet ihren Verstand und der Verstand die Phantasie. Ein eiserner Arbeitswille zieht die Blumen ihres Phantasiegartens zu ihrer höchsten Kultur auf. Gerade auf diesem Gebiete, gerade in dieser Natur: eine Gattung, die meist aus der Befriedigung von Instinkten ihre Erfolge holt, wird nur von einer solchen Künstlerin auf das hohe Niveau einer ungeahnten Erfüllung gehoben. Indem sie

diesen Instinkt für die Instinkte hat, zugleich aber die Überlegenheit besitzt, auf den tieferen Grund des Operettenschemas hinabzublicken, geschieht die wundervolle Vereinigung von Bewußtheit und Unbewußtheit, von Form und Laune. Als ich sie damals im Seebade beobachtete, entschied ich mich für den Arbeitswillen, als Lösung ihrer Natur. Jetzt wo ich sie in der Arbeit beobachte, möchte ich den Instinkt über alles stellen. Ich weiß, daß das Wahre in der Mitte liegt. Sie ist beides zusammen, wie es noch nie war. Sie hat die Einheit. Ich habe sie noch nicht. Sie wird mir immer unnahbarer. Aber die Perspektive vergrößert sie. Wunder der Natur! Wohin gelange ich?

* * *

Die Hauptsache ist folgende. Sie besitzt eine unendliche Vielseitigkeit. Ich habe vom Kostüm gesprochen und von der Stimme. Ich könnte auch vom Tanz sprechen. Sie schafft und studiert den Tanz genau wie alles andere. Sie erfindet ihn sich selbst. Und manchmal hat sie einen Tanzmeister, der ihr die ersten Grundlagen oder den letzten Schliff zeigt. Ich könnte auch vom Dialog sprechen. Ich weiß es nicht, aber die Kunst ihrer Konversation ist so vollkommen, daß man meinen sollte, sie studiert bei einem großen Meister, was ihr etwa der Instinkt nicht selbst gibt.

Aber nun kommt noch eine andere Vielseitigkeit dazu. Ihre Herrschaft reicht von der äußersten Tragödie zur äußersten Komödie. Da ist von irgendeinem Operettenschema schon lange nicht mehr die Rede. Das Lachen, Quieken und Kitzeln wäre Unsinn bei ihr. Was sie tut, tut sie aus einer solchen Fülle der Gestalt und einer solchen Rundung des Charakters, das es von einem ganz tiefen inneren Zentrum bewegt wird. Das ist der innere Radius. Er geht vom Herzen des Dinges aus und hat eine schöne große Linie, bis zu jener Peripherie,

die die Welt umschließt. Sie macht aus der Operette ein solches Weltbild, ein Bild, das in keinem Punkte tot bleibt, sondern immer in lebendigster gegenseitiger Beziehung spiegelnd schwingt.

Wie soll man diese Kunst nennen? Sie hat sich auf der Operette aufgebaut, könnte sich ebenso auf der Tragödie aufbauen. Ihr Fall ist so: die Operette zwingt zu fortwährender Wirkung. Der Wirkungswille schmiedet die Gestalt. Der dauernde Trieb, mit letzter Energie zu gestalten, treibt in solchen Kosmos. Man sieht, es ist wiederum ihr elementarer Arbeitswille, der diese runde Welt formt. Und wiederum könnte er sie nicht formen, ohne das Licht der Intuition, dem sie folgt.

So geschieht das Wunderbare. Von einer Kunst her, die zunächst ganz auf Wirkung gestellt ist, erobert sie durch den eigentümlichen Apparat ihrer wechselseitigen Begabung eine ganze Landschaft von Aspekten jeder Ausdrucksform. Und noch mehr. Grade von der Komik ihrer Gattung aus trifft sie eine bestimmt grotesk ornamentale Form, die vielleicht auf dem tiefsten Grunde der Dinge schlummert. Ihre Darstellung wird dadurch farbiger und reichhaltiger, als wenn sie von der anderen Seite gekommen wäre.

Zerlegt man ihre Darbietungen, so ist alles einzelne schon für sich äußerste Spannung. Wenn sie bloß einen Dialog spricht, irgendeine Unterhaltung scheinbar gleichgültiger Art, mit ihrem Liebhaber auf der Bühne, so ist das von einer Delikatesse, als ob wir in einem französischen Theater säßen. Operette ist sonst immer einseitig. Das heißt: die Konversation wendet sich mit einer Fläche, auf eine Pointe hin, gegen den Partner. Große Schauspielkunst stereometrisiert diese Erscheinung. Rundet sie nach dem Leben zu ab, indem sie so viel Untertöne darunter legt, daß geologische Erde entsteht. Sie besitzt die Kunst dieser Untertöne. Während sie spricht, spricht in ihr noch eine andere, die besser Bescheid weiß. Und hinter dieser noch eine dritte, die wieder die beiden belauscht. Das gibt den Horizont, die Wahrheit und die Tiefe, die die Künstlerin in jeder Wendung des Dialoges findet, wenn sie auch noch so trivial zu laufen scheint. Sie sieht schon irgendwie durch auf das Leben und färbt danach Wort und Ton. Bisweilen, wenn sie etwas fast Gleichgültiges spricht, allein vor vielen Zuhörern auf der Bühne, an irgendeiner katastrophalen Ecke ihres Stückes, dann ist es eine Nuance des Tones, ein Zucken der Augenwimpern, ein Kräuseln der Lippen, das unendliche tragische

Tiefen öffnet. Und mitten in der Operette sehen wir plötzlich den weiten einsamen Weg eines Schicksales hinunter. Aber schon reißt sie sich zusammen und stürzt sich in den Karneval eines Couplets. Jede Strophe wird eine vollendete Maske, jeder Schauplatz füllt sich mit einer sichtbaren Welt, jedes Apercu und jeder Refrain wird Figur in grellem Licht. Ein ungeheures Temperament beflügelt sie. Ihre Miene, ihr Kostüm, ihre Bewegung vervielfältigen das gesungene Bild in eine Unendlichkeit verwirrender Entzückungen. Der große Trick der Diseuse, ihre Pointe auf das Publikum zu feuern und dabei in einem scheinbar unschuldigen Rhythmus die Bühne abzutanzen, wird jetzt zu einem ganzen System von Kreuzungen des Körpers und des Vortrages. Der Augenblick drängt sich in einem solchen Reichtum rhythmischer, sprachlicher und gesanglicher Wirkungen, daß man sich lächerlich vorkommt, es analysieren zu wollen. Haltet diese Linie fest, sie ist eine unsagbare Groteske, in der eine geradezu teuflische Kritik von Menschentum enthalten ist. Greift diese Worte, sie schmelzen das Leben dahin, mit einem köstlichen Beigeschmack von Ironie und Schwärmerei – wie sie bloß die Konsonanten und Vokale des Wortes „Militär" über die Zunge laufen läßt. Saugt diese Melodie ein, wie sie

süß die alltäglichen Dinge umschmeichelt und in eine wollüstige Sphäre hinaufzaubert, wo seltsame Mysterien locken. Folgt dem Takt dieses Tanzes, mit welcher beschwingten Anmut er alle diese schönen Dinge in den Wirbel des Körpers und des Kleides reißt, daß sie reinste Sinnlichkeit atmen.

Nicht analysieren. Aber ein Bild bleibt zurück, in dem sich das tiefe tragikomische Ornament des Lebens zeichnet, in aller Vielfältigkeit, wie es die Wahrheit ist und wie es nur diese Kunst vereinigt. Ein Schauer liegt in dem Grotesken, eine Rührung in dem Tragischen, und eine innere Verbindung blüht zwischen dem Unglück des Lebens und dem Glück der Menschlichkeit, wie es nur ein Künstler noch in einer ähnlichen Skala genial abstuft: ihr Gatte Max Pallenberg. Einzige Wahlverwandschaft.

* * *

Und schließlich, was ist das Material, in dem sie sich bisher uns vorstellen konnte? Welches sind ihre Rollen? Man hat sie nur in einer wichtigen Partie bisher studieren und vergleichen können: als Adele in der Fledermaus. Ihre unvergleichlich intensive Gestaltungskraft schlug allen Wettbewerb. Bis in den äußersten Winkel des letzten Aktes spannt sie die Figur in eine Lebenskurve, daß man glaubt, sie noch nie gesehen zu haben. Das kann ich nicht aufschreiben. Das muß man erlebt haben. Man kann es nur vom Augenblick selbst abpflücken und genießen.

Was waren das sonst für Stücke noch? Operetten von Kalman und Fall mit Titeln, die sich ebenso ähnlich sind, wie man sie schnell vergißt, manchmal ungarisch, manchmal wienerisch oder sonst irgendwie. Gewiß ehrenwert in ihrer Gattung, aber offengestanden nur eine Unterlage für ihre Kunst, derentwegen ich sie sah. Und wären sie noch viel flacher gewesen, als sie es wohl waren, sie hätte aus ihnen Ereignisse gemacht, weil es keinen Halm gibt, der in ihren Händen nicht blühte.

Ja, da war noch eine besondere Sache, als sie Offen-



Verlag Mörlins | Phot. Karl Schenker

Sybil



Verlag Mörlins Phot. Karl Schenker

Sybil

bachs „Großherzogin von Gerolstein" gab. Es war ein persönlicher Zug von Leidenschaft und Ironie darin, der das alte Stück für diese Abende lebensfähig machte.

Es ist mir fast, als hätte ich sie kaum je in einem Stück gesehen, das ihrer ganz würdig war. Sie ist da, und die Stücke gehen weg. Sie ist viel mehr, als alle diese Stücke, die nur eine Treppe für sie bedeuten. Ihre Möglichkeiten sind unendlich. Vielleicht entschließt sie sich einmal wirklich und macht einmal die Carmen vor einem geschlossenen Kreise. Man würde Wunder in der Gestaltung und Fassung erleben. Aber vielleicht noch richtiger, sie müßte einmal eine große mondäne Schauspielrolle geben. Eine Sardourolle. Bis zur letzten Pikanterie, deren Grenzen ihre maßvolle Kultur so anmutig zu ziehen weiß. Doch alles das wären nur Zweige von einem Baum. Der Boden der Operette, auf dem sie aufgewachsen ist, braucht nicht verlassen zu werden. An ihrer Kunst träume ich die Möglichkeiten einer zukünftigen Operette, wie sie noch niemand geschrieben hat. Sie wäre die Erfüllung ihres Wesens im ganzen Bereiche. So oft ich sie sah in diesen unvollkommenen Stücken, die sie trägt, wuchs mir dieser Traum zu einem recht lebhaften und vollständigen Bilde aus, das ihren Namen führt.

Ich will versuchen, mir darüber Rechenschaft zu geben und davon einiges aufzuzeichnen, was vielleicht einmal der Beachtung wert ist. Es handelt sich um das Leben einer ganzen Kunstgattung, die heute auf dem Punkte der Entscheidung steht. Sie wäre die Führerin in die Zukunft.

* * *

Was ist die Operette und wie kam sie? Es gab drei Gattungen der Oper. Sie wurde durchkomponiert, oder wenn sie buffa war, hatte sie italienische Seccorezitative, oder sie hatte gesprochenen Dialog zwischen den Nummern. Dies hatte die Opera comique und auch das deutsche Singspiel. Und die übersetzten Buffoopern hatten auch Dialog statt der Rezitative. Die ganze Einteilung war mit der Zeit äußerlich geworden. Die Operette hatte in ihr gar keinen rechten Platz, und man war sich auch gar nicht klar, was sie eigentlich bedeutet. Durchkomponiert war sie nie. Sie hatte immer Dialog. Aber ich muß jetzt schon sagen, daß sie niemals ein endgültiges Wesen annahm, weil man sie durchaus in die eben gezeichneten Rubriken unterzubringen suchte. Sie vegetierte als ein Ableger der Komischen Oper und des Singspiels und konnte sich niemals von dieser Verwandtschaft ganz befreien, obwohl in ihr Keime zu einer ganz neuen Gattung steckten. Es ist dies also die Folge der langweiligen Schematisierung, unter der die Opernproduktion früherer Zeiten litt. Heut könnte es gewiß ganz anders sein.

Was wir so Operette nennen, kam aus der französischen Komischen Oper. Es ist nicht die alte Buffooper, die an Späßen und Lustigkeiten reich war, schon weil ihr Wesen vielfach auf der Paradoxie des Opernbetriebs beruht. Sondern es ist etwas ganz anderes. Die Sentimentalität dieser Oper, die das Wort komisch nur noch aus einem Mißverständnis trägt, schlägt aus einer gewissen Reaktion in den letzten Auberschen Werken leidenschaftlich in den Tanz um, in Galoppaden und Cancanaden, über die sich Wagner damals in Paris so aufregte. Der glatte Umschlag in den Tanz, gewonnen aus der heißen Luft maßgebender öffentlicher Bälle, war der erste Keim. Ein zweiter war die Gelegenheit zur Parodie, die Offenbach ergreift, der geniale Fortsetzer der Gattung. Offenbach beginnt mit der romantischen Geste der süßen Chansons. Es ist Salonwesen. Salonluft ist noch in den leichten, schmiegsamen Tänzchen, die er geschickt in seine Stücke einfügt. Seine Walzererfindung ist nicht exzessiv. Sie hat die kleine feine Linie der kichernden Pikanterie des trockenen Humors von der Komischen Oper her. Trinklieder und Soldatenlieder, alles was Marsch ist, suggestive Kombination von Erotik und Soldateska, kommt aus derselben Quelle. Aber bisweilen überkommt seine Menschen ein Ge-

wissen des Blödsinns, das plötzlich ihre eigenste Existenz, dieses wahnsinnige Komödiespielen, um irgendein schönes Stück darzustellen, grotesk aufbrechen läßt. File, file singen sie und bile, bile und patati und patata und bing, bing und balaboum, sie haben vollkommen recht, so ist das Leben und wird nie anders werden. Sie geben es der italienischen Oper gehörig, verminderte Septimen, entsetzliche Rouladen, furchtbare Dakapos und Sommerwohnungen auf Fermaten, gewaltige Kompositionen auf den Apfelmann oder über das Loch im Rücken eines Admirals, oder das Triumphgeschrei über den Degen, den Degen, den einst mein Vater trug, – hier war die große Parodie in der Musik erreicht, die bisweilen, aber nicht immer auch den Text Offenbachs heherrscht: Musterbeispiele Orpheus und Blaubart, wogegen die Schöne Helena am Schluß einen Rückfall in die Wahrheit erleidet. Um zusammenzufassen, welches sind die Operettentugenden Offenbachs? Anlehnung an den Tanz und Parodie des Gegenstückes, also im Grunde keine originalen Tugenden, sondern solche, die sich von den Sünden der anderen nähren. Seine Operette lebt von dem geistreichen Griff, mit dem er die Komische Oper kitzelt, lebt von der guten Laune, mit der er zugleich spottet und phantasiert. Aber für die eigene

Gattung, die einmal kommen könnte, sind das nur die Anfänge.

Die zweite Blütezeit der Operette ist die Wiener. Was da geschah, ist eher eine Rückbildung der Gattung, als eine Fortbewegung. Nehmen wir die Fledermaus. Ich spreche nicht von der Erfindung, von der melodischen und rhythmischen Phantasie, die außerordentlich ist, sondern eben von der Gattung, die sich ganz auf dem Punkte der alten Komischen Oper hält, mit natürlicher oder plötzlicher Einmischung von Tänzen, die den Takt nur liebenswürdiger machen, als er sonst schon ist. An gewissen Stellen wächst diese Methode ins Großartige: das „Du und Du"-Ensemble des zweiten Aktes ist eine geniale Erweiterung des alten Wiener Walzerschemas, aus dem Bürgerlichen in eine monumentale Freiheit. An anderen Stellen juckt der parodistische Nerv: im Terzett des ersten Aktes springt sentimentale Stimmung plötzlich in eine Polka der Selbstverspottung über. Dies sind Keime, dies sind Horizonte. Aber es ist noch nicht die Gattung. Gewiß, es ist anstrengend, diese Gattung zu bilden, und es ist bequemer, auf den Pfaden der aus Lyrik und Tanz gemischten Landschaft weiter zu spazieren. So geht es den jetzigen Operettenkomponisten. Sie arbeiten, besser oder schlechter,

auf diese Mischung lyrischer und tänzerischer Instinkte hin, und die Süßlichkeit oder Gewöhnlichkeit ihrer Motive erweckt in ihnen keine andere Reue, als die Operette wieder in die Oper zurückwandeln zu wollen. Dies ist der seltsame Ehrgeiz ihrer Besten. Ich sage ihnen: sie kehren eine Kunst um, noch ehe sie sich entwickelt hat. Sie befinden sich in der grotesken Lage, daß die Regie ihrer Werke diese selbst Lügen straft. Der gute Regisseur der modernen Operette akrobatisiert seine Gattung. Er läßt seine Figuren, seine Chöre in einem Stil sich bewegen, der das groteske Ornament des wirklichen Lebens zeichnet und eine Travestie der Geste kultiviert, die den Realismus lächerlich macht. Im Tanznachspiel des Couplets, in der Arabeske des Ensembles, in jeder Auflösung des Gesanges in stumme Körperrhythmik ist er heut der wahre Operettendichter. Es gibt kaum noch wo anders eine solche Divergenz zwischen Regie und Stück, kaum noch wo anders ist der Autor heut so angewiesen auf die Rettung durch den Regisseur. Es ist Zeit, daß er sich auf sich selbst besinnt.

Was ist nun Operette? Wissen wir es selbst? Es ist eine Gattung, die ausrutscht oder die schielt oder sonst etwas. Aber ich möchte gern, daß es endlich etwas Selbständiges sei. Was ich da rate, ist sehr undankbar. Man verdient damit

keine Millionen, aber es könnte sein, daß man eine neue Kunst schafft. Vielleicht schafft sie ein anderer, der den Mut und das Genie hat. Ich kann nicht mehr tun, als den Weg angeben. Denn jetzt weiß ich: Operette beginnt an solchen Stellen, bei Offenbach, bei Johann Strauß, wo man soweit ist, jede Realität zu leugnen, jeder Unmittelbarkeit sich zu schämen und einen tragikomischen Stil zu bekennen, der über den Ernst und auch über den Spaß hinaus eine Weltanschauung der Dinge aufstellt, in der sie ihre eigene Existenz voraussetzen, ihre Gefühle und ihre Beziehungen, und von da anfangen, sie rückwärts lächelnd neu zu gestalten. Man denke an die Malerei und Graphik, von Beardsley bis Klee, von Somoff bis Ernst Stern, und man versteht mich. Auf einmal jetzt sind wir frei von der Darstellung der Gefühle und Beziehungen in ihrer wirklichen Kausalität, wir heben die Liebe, die Eifersucht, die Ehre, das Schicksal aus ihren irdischen Verstrickungen heraus und freuen uns ihrer rein ästhetischen Erscheinung, die wir beliebig verlängern und verkürzen, übertreiben und zerblasen, monologisieren und kontrapunktieren können. Jetzt kommt der Rhythmus zu seinem Rechte. Wie ärmlich war das Material bisher in dem bißchen Tanz und Couplet. Welchen Schritt, welche Zuckung,



Verlag Mörlins Phot. Karl Schenker

Der letzte Walzer



Verlag Mörlins Phot. Karl Schenker

Der letzte Walzer

welche Nervosität kann der Rhythmus haben, wenn wir ihn wirklich einmal ausbohren bis auf seine letzten Möglichkeiten.

Wer macht das heut, wer wagt es? Wer wagt die Melodie selbständig zu machen, daß sie nicht bloß ein lustig oder traurig Liedlein singt und immerfort in der Angst befangen ist, die Empfindung wahrhaftig abzutasten. Operette, hier habt ihr freies Feld. Man verlangt keine Nachahmungen. Wir sind ja längst über dieses Stadium hinweg. Wir sind ja in einem lachenden Jenseits. Wir blicken auf die Erde zurück, wie sie sich quält und krampft, Gefühle zu fühlen, Gefühltes auszuwinden. Nun laßt einmal diese ganze Geschichte. Steht einen Augenblick still. Dreht die Schraube im Kopf zurück und lacht euch und sprecht euch und singt euch aus, mit Melodien, die solange in euch geschlummert haben, die aber viel wahrer sind, als die wahren, etwas ganz Langes, Sehnsüchtiges, wenn ihr niesen müßt, und etwas ganz Geniestes, wenn euch die Tränen kommen, ja, ja, patati, patato, Triller, Koloratur, es ist ja gar nicht so schlimm, die letzte ägyptische Zigarette, Violett des Perserteppichs, Kleider bis zum Knie, aber nur wenn die Beine es erlauben, übermäßige Quinten und kleine Terzen, was sind Akkorde, alle Akkorde sind nur große oder kleine Terzen, plum, plim, stampft

und wackelt der Rhythmus, ralalali, plätschert die Harmonie herauf, aidadi, steigt die Melodie, steigt und fällt, schreit und lacht, sich selbst zuliebe, zuliebe den beiden Menschen da, auf dem westöstlichen Divan, die das betrunkene Jammerlied der Welt singen, singen, tanzen, tanzen, tanzen, und der Chor brummelt dazu, indem er den Kopf zwischen die Beine steckt, und die Könige verbeugen sich vor den Arbeitern, die ihnen die Nase schwarz machen, und alle Leute rufen: ich bin die einzige Partei, die das Beste will, weste bill, bile west, bile, bile, balaboum. Wer hat recht?

Recht hat, wer es komponieren kann. Oper, habe ich gesagt, ist Unsinn. Wollte sie vom Wort befreien. Buffooper, habe ich gesagt, ist Paradoxie. Hetzt schon das Wort auf den Ton. Operette, ich gründe die Gattung, darf alles. Versteckt nicht und hetzt nicht. Offenbart in Ton, in Wort, in Handlung, im Auftritt, im Ensemble die gewaltige Dämonie des Welträtsels (eben klingelt das Telephon), das monumentale Abracadabra unseres Erdenwandels (es wird mir gesagt, daß das Theater bald beginnt). Es ist eilig, eilig ist die Operette. Eilig muß sie aus den Zeichen des Alltags, aus Telephon und Schreiben, aus dem Tiktak der Schreibmaschine und dem Patato der neuen Melodie ihren Stil gewinnen, schnell ge-

faßt, mit hurtiger Einbildung, unbeschwert von dem Gewicht aller Störungen, wie eine Feder fliegend durch Raum und Zeit dieser blöden Welt, und neu, immer neu, nie dagewesen, verwegen, frech, exzentrisch und doch von solcher Liebenswürdigkeit, daß man sagt, dieser Künstler hat mit den zarten Fäden der Musik im Klange der Blumen, im Rausche des Weines die stechenden Dinge dieser Welt zu einem sonderbaren Kranze gebunden.

Jetzt geht an die Arbeit. Jetzt wissen wir, was Operette ist. Schon ist der Name zu dumm dafür. Aber wir wissen, was wir meinen. Ich habe den Kopf schweifen lassen. Es hat mich gar nicht angestrengt, denn ich habe nur ein wenig in meine wahre Situation geblickt. Ein kleiner Ruck und ihr könnt es auch. Musiziert es. Ich werde euch Beifall klatschen, Freunde.

* * *

Ich kann mich schwer erinnern, wie ich dies Tagebuch angefangen habe. Ich glaube, ich war ungemein kindisch und verliebt. Die Wandlung hat sich in mir vollzogen. Aber ich habe nichts anderes erfahren, als was das Theater und die Welt selbst erfahren hat. An ihr. Ihr danke ich dafür, und ich schicke ihr diese Blätter, in der Hoffnung, daß ihr der gelehrige Schüler in mir immer noch lieber ist, als der Soubrettenjüngling. Wenn sie ein wenig lächelt, soll es mir nur recht sein.

* * *

Lieber junger Mann,

ich habe Ihre Aufzeichnungen erhalten und sie mit großem Interesse gelesen. Ich freue mich sehr, daß ich in Ihnen so schöne Gedanken habe entstehen lassen. Vielleicht lassen Sie es drucken, damit auch andere das Vergnügen der Lektüre haben. Ich selbst bin ja gar nicht zuständig für ein Urteil. Ich stehe diesen Schilderungen fast wie eine Fremde gegenüber, da ich mir nie recht meiner Kunst bewußt bin und oft schon die Erfahrung gemacht habe, daß irgend ein Lied, das mir von mir selbst gut gefiel, anderen keinen Eindruck machte, wogegen sie mich für etwas sehr lobten, was ich gar nicht als so besonders gelungen empfinden konnte.

Ich glaube, daß es schwer sein muß, über mich zu schreiben. Man kann unmöglich ein Kouplet wie „Olala" so analysieren, wie eine Arie von Caruso. Man würde es damit zerpflücken und mich auch.

Sie wollen meine Bilder haben. Ich schicke sie Ihnen gleichzeitig in meinen Hauptrollen, und ich hoffe, daß Sie

sie auf Ihren Schreibtisch stellen werden, Sie trefflicher Poet! Und wenn Sie Ihre Blätter wirklich drucken lassen, so können Sie sie noch als Illustrationen mit hinzugeben, worüber sich das Publikum immer so sehr freut. Ich finde, daß ich in diesen Bildern doch recht gegenwärtig bin.

Ich wollte Ihnen noch sagen, daß ich es ganz richtig finde, wenn Sie, statt mich zu sezieren, lieber im ganzen Tone Ihrer Ausführungen eine Ahnung meiner Art zu geben sich bemühen. Ich habe mich darüber sehr gefreut. Ich lese oft Kritiken, die mich viel zu ernst untersuchen, — das ist mir unangenehm, schon, weil ich das eigentlich selbst besorge. Sie haben die Luft festgehalten, in der ich spiele, und das ist viel reizvoller. Ich möchte es das Interieur meiner Kunst nennen. Aber, — für ein Buch, — ist es da nicht doch zu wenig? Zu kurz?

Ihre Phantasie über die Operette ist sehr lustig, aber ich weiß nicht, ob mir das ja so liegen wird. Ich stehe zu sehr auf festen Füßen. Fügen Sie meinetwegen Ihrem Buch diesen Brief noch hinzu, da haben Sie noch etwas von mir. Es ist schon gut so!

Entschuldigen Sie mich heut', ich muß auf die Probe. Wir proben jetzt ein neues Stück von Leo Fall, das zum

erstenmal mit der ewigen Walzerei bricht, die doch sonst im modernen Tanz erledigt ist, und vielmehr versucht, aus den Takten dieser neuen Tänze eine neue rhythmische Welt zu finden. Das wird Sie gewiß interessieren. Ich bin mit mir noch lange nicht so fertig wie Sie. Aber Sie sind ein Philosoph, und ich habe einen Beruf. Ich danke Ihnen für Alles. Darf ich Sie mal zum Mittag zu mir bitten? Ich habe sonst so wenig Zeit. Jetzt kommt auch das Kino!

Ihre

Fritzi Massary.

Der Schauspieler

Eine Monographiensammlung

1./2.

Friedrich Kayßler von Julius Bab.

3.

Albert Bassermann von Herbert Ihering.

4.

Lucie Höflich von Frank Thieß.

5.

Alexander Moissi von Emil Faktor.

6.

Paul Wegener von Monty Jacobs.

7.

Fritzi Massary von Oscar Bie.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Erich Reiß Verlag / Berlin

Druck Meissner & Buch, Leipzig.